

Hiphop(r)evolutie in het theater

Maarten van Hinte

Maarten van Hinte was een van de pioniers van hiphoptheater. In zijn bijdrage vertelt hij waarom hij samen met anderen Made in da Shade oprichtte, later uitmondend in het productiehuis RIGHTABOUTNOW INC. Hij noemt als essentieel kenmerk van hiphoptheater dat het wars is van hokjes.

'Hiphop didn't create anything. It recreated everything.'

Grandmaster Caz/Cold Crush Brothers

Toen Marjorie Boston en ik samen met Lucien Kembel in 1992 Made in da Shade oprichtten, onze eerste eigen theatergroep, waren we beiden al een aantal jaren in het theatervak actief. Voor Marjorie en mij begon het in 1984 met The Kingdom, een talentontwikkelingsproject van regisseurs Rufus Collins en Henk Tjon. Marjorie kwam net van de middelbare school, ik was een beginnende biologiestudent. We waren geen van beiden met theater bezig. Marjorie bewoog in het wereldje van Amsterdamse radiopiraten en club-dj's, ik zat in de toen piepjonge hiphopscene. Allebei zijn we min of meer toevallig in The Kingdom beland.

Rufus Collins was een Amerikaan die jarenlang lid is geweest van het anarchistische theatercollectief the Living Theater en in Londen de Black Theater Coop had opgericht, de eerste Zwarte toneelgroep in Engeland (Van Hinte, 2016). Henk Tjon was een Surinaamse regisseur die in Paramaribo samen met Thea Doelwijt het Doe-theater had opgericht en tijdelijk in Nederland was. Hun uitgangspunt met The Kingdom was simpel: de Nederlandse steden waren multi-etnisch en multicultureel, het Nederlandse theater was wit. Dat moest veranderen (Van Hinte, 2022). *The Kingdom*, een epische voorstelling over de Haïtiaanse revolutie, gespeeld door een hyperdiverse cast van jonge amateurs en autodidacten, moest daar verandering in brengen. Met die voorstelling werd culturele diversiteit in de podiumkunst met een klap op de agenda gezet.

Twee werelden

In 1986 richtten Collins en Tjon samen theatergroep De Nieuw Amsterdam (DNA) op, het eerste multiculturele gezelschap van Nederland, waar ik als acteur aan verbonden was. Via hen leerde ik het theater als medium kennen. Marjorie ging na The Kingdom naar de theaterschool en begon meteen na haar afstuderen in 1989 te spelen bij grote gezelschappen als Theater van het Oosten en De Appel. Tegen die tijd verdienden we beiden ons brood in de podiumkunsten, maar daarnaast zaten we ook nog in een andere wereld, die van de opkomende hiphopunderground. De hiphopscene was mijlenver verwijderd van de theaterwereld. De mainstream associeerde hiphop vooral met geweld, seksisme en Zwart activisme. Omgekeerd was er ook geen enkele connectie van het hiphopcircuit met de theaterwereld.

Marjorie en ik zaten in beide werelden. We hielden van theater, maar het heilige vuur voelden we in de hiphop. Theater was kunst met een grote K, een plek voor grote emoties en gewichtige thema's, een plek voor tragische

helden en lyrische heldinnen, met een canon van voorbeelden en teksten van wereldbelang. Het was ook: een hoge wereld met codes en poortwachters - commissies, recensenten, regisseurs en programmeurs - waar je niet zomaar toegang toe kreeg.

Groepen als DNA en Cosmic Illusion kregen in 1988 een plek in het bestel als 'allochtone' theatergroepen, een subcategorie van het 'echte' toneel met een aparte subsidierегeling. Hiphop deed bij DNA haar intrede in het Nederlandse theater. *De Koopman van Amsterdam* was een musicalbewerking van Shakespeares *Koopman van Venetië* onder regie van Collins en Tjon. Zij wisten dat ik in de hiphopscene actief was als rapper en vroegen me of ik het stuk wilde bewerken. Ze hadden persoonlijk niet zoveel met hiphop, maar herkenden de politieke urgentie ervan. Er kwamen in die tijd achter elkaar platen uit met een maatschappelijke lading van artiesten als Public Enemy, BDP, Eric B. & Rakim - platen die bij een deel van de jongeren in de grote steden resoneerden (Van Staple, 2002). Door rap als vorm in de voorstelling te gebruiken wilden Collins en Tjon een politiek statement maken over Amsterdam en de etnische spanningen die in de stad speelden.

Bij mijn weten was het de eerste keer dat hiphop gebruikt werd in het Nederlandse theater. Maar het was nog geen hiphoptheater, eerder toneel met een vleugje rap. Er doken daarna steeds vaker losse elementen uit de hiphopcultuur in het theater op: een beetje breakdance hier, wat graffiti daar, af en toe een rijmende tekst op een simpele beat, personages met petjes en sneakers. Maar wel altijd in kindervoorstellingen of jongerenprojecten, als 'saus' om toneel 'toegankelijker' te maken voor een jong publiek, of als code voor de gevaren van de grote stad.

Zelf hadden wij niet heel veel op met het reguliere toneel, wij waren meer geïnteresseerd in het avant-gardetheater van groepen als the Wooster Group en makers als Michael Matthews, voorstellingen die experimenteerden met video en andere media, die vaak als 'moeilijk' en 'niche' werden afgedaan. Wij vonden dat soort theater juist toegankelijker voor een publiek dat met televisie en reclame was opgegroeid dan het klassieke theater, dat dit publiek vaak ervoer als traag en voorspelbaar. Dat publiek, onze generatiegenoten, de mensen die we kenden uit het clubcircuit en de hiphopscene, ging nooit naar het theater, en wij begrepen heel goed waarom.

Rond 1990 had ik min of meer besloten om te stoppen met acteren en me helemaal te richten op de muziek. Ik had inmiddels samen met gitarist Lucien Kembel een hiphopband opgericht, nuClarity, waar ik veel liever mijn energie in stak. Maar twee jaar later vroeg Marjorie of we niet samen een gezelschap konden beginnen - een hiphoptheatergezelschap: Made in da Shade (Buikema & Meijer, 2004).

We wisten eigenlijk nog niet wat dat betekende, alleen dat het ons niet om een hiphopsausje te doen was, een vleugje rap, een spatje graffiti of een robbertje breakdance. Het ging om iets anders, iets diepers. Hiphop is theater: het is performance, het is storytelling. Maar het was ook iets dat theater niet meer was, een rauwe plek voor onzichtbare verhalen, een plek om gezien te worden, gehoord te worden. Hiphop was een wereld waar van niets iets werd gemaakt. Een wereld waar iedereen toegang toe kon hebben, waar alles een trigger kon zijn, waar we onze verbeelding de vrije loop konden laten gaan, kortom, een plek van vrijheid en vernieuwing. Wat we ook wisten, is dat we op dat moment nergens anders zoveel opwinding voelden als in de hiphop. En wat we wisten, is dat daar voor ons als theatermakers de artistieke uitdaging lag, de artistieke weg. Mensen als KRS-One, Fab Five Freddy, Jean Michel Basquiat, Rakim, Ursula Rucker, Spike Lee, De La Soul, Freestyle Fellowship, Ultramagnetic MCs waren voor ons de culturele voorhoede.

Er wordt wel eens gezegd dat de kracht van hiphop samen te vatten is als '*making something from nothing*' (documentaire *The Art of Rap*, 2012). De Bronx, waar hiphop geboren is, was in de jaren zeventig van de vorige eeuw het afvoerputje van New York. Het leek op een *war zone*, het lag letterlijk braak. Maar in wezen was er juist ook heel veel. Een hyperdiverse community die vooral uit migranten bestond, vooral uit het Caribisch gebied, met hun talen, met hun 'riddims' en met hun *sound systems*, hun culturen - een onwaarschijnlijke mix aan bronnen en invloeden waar kinderen op straat, niet gehinderd door enige kennis van zaken, volledig mee aan de haal gingen. Muziek maken met de platen van je ouders, beats klappen met je mond, dansen op een stuk zeil op straat, meer had je niet nodig. Alles kon, alles was geoorloofd, elke mix, elke combinatie, alles, als het maar werkte (Forman & Neal, 2004). Als je maar gehoord werd. Die onbegrensde energie, daar gingen wij van aan.

De cyphermethode

Hiphoptheater was op dat moment geen stijl of genre. Er waren geen regels, gewoon omdat het nog niet bestond. Regel 1 van onze hiphopmethode voor theater was en is daarom: er is geen methode. Hiphoptheater is dan ook geen stijl of genre, het is een beslissing: ik moet gehoord worden, *by any means necessary*. Dat maakt het per definitie onbegrensd, en multidisciplinair - wanneer je van nul begint is alles mogelijk.

Een ander belangrijk uitgangspunt voor ons is dat we ons theater niet aan het publiek *tonen*, maar met het publiek *delen*. Publiek en performers zijn samen in een ruimte, ze delen het moment. Het is voor ons een kring, een *cypher*. Onze acteurs spelen niet voor het publiek of over de hoofden van het publiek,

maar op en met het publiek. Hiphop is een uitvloeisel van de orale cultuur van Afrikaans-Caribische diaspora. De basis van die cultuur is *'call and response'*. Waar in de Europese muziek de nadruk ligt op het spelen van muziek die anderen hebben geschreven, draait het in Afrikaanse culturen meer om improvisatie en participatie, en betrek je het publiek bij een performance via een vraag-en-antwoordspel. Een zanger begint een lied met een oproep, zijn gehoor reageert, een verteller vertelt, het publiek reageert: vraag en antwoord. Het zit in het hart van alle muziek van de Afrikaans-Caribische diaspora, van samba tot soul, van kawina tot hiphop (Floyd et al., 2018). Daardoor ben je als publiek nooit anoniem, je maakt deel uit van de performance. Dat is ook de basis van ons theater. Het gaat altijd over nu: *right about now*.

Het derde essentiële uitgangspunt: identiteit. Zijn wie je bent. In hiphop wordt gesproken van *'keeping it real'* (Ward, 2022). Het staat voor authenticiteit. In ons theater kan iedereen alles spelen, maar tegelijkertijd blijft iedereen zichzelf. Ze staan voor wie ze zijn en ze dragen wat ze doen. Ze zijn 'real', geen poppen of marionetten. Ze hebben een aandeel in wat ze spelen. Het zijn performers, vertellers, makers - geen uitvoerders. Dit vraagt om een open werkwijze en dat is in de loop der jaren onze methodiek geworden, de cyphermethode. In hiphoplingo verwijst 'cypher' naar een cirkel of informele groep waarin rappers (of dansers) om de beurt hun skills of vaardigheden laten zien. Het is een gemeenschappelijk platform dat voor erkenning en verbinding staat (Kai Johnson, 2023). Kort samengevat zien wij het artistieke proces als een cypher waarin iedereen die bij een project betrokken is vanuit de eigen kracht deelneemt, van de performers tot aan de educatiemedewerker. Hiphoplegende Rakim rapt in *I Know you got soul* (1987): *'It ain't where you're from, it's where you're at.'* Dat is het hart van onze methode. Je achtergrond, je afkomst of je cv bepalen geen van allen je plek in onze cypher. Uiteindelijk gaat het om wat jij nu bij te dragen hebt.

Deze werkwijze maakt onze praktijk op een vanzelfsprekende manier per definitie inclusief. Het betekent dat er ruimte is voor verschillende stemmen, disciplines en perspectieven. Hierdoor wordt onze organisatie op een organische manier hyperdivers, en dat is voor ons weer een absolute voorwaarde om geloofwaardig te zijn in wat we doen. Wij stellen dat diversiteit de krachtigste bron van artistieke vernieuwing en maatschappelijke verandering is. In de cypher is diversiteit geen doel, maar uitgangspunt. Daar begint alles.

Het vierde hiphopuitgangspunt voor onze methode: *DIY, Do It Yourself*. Niet wachten op toestemming, goedkeuring of hulp. Doen. En als je valt, gewoon weer opstaan. Each One Teach One: elkaar verder helpen, kennis delen, doen (Prof. Soortkill, 2023). Iedereen die bij ons heeft gewerkt, heeft sporen achtergelaten. Zo hebben we in de loop der jaren onze werkwijze ontwikkeld

en zo blijven we eraan voortbouwen. Intern gaf het soms ook problemen, vooral toen Made in da Shade samenging met theaterorganisatie Cosmic, die een veel klassiekere, hiërarchische organisatiestructuur had. Uit die fusie ontstond het MC theater. Onze cypheraanpak sloot moeilijk aan bij het veel verticaler georganiseerde Cosmic en dat speelde ons de eerste maanden na de fusie parten. Bij ons stond altijd het proces voorop. We wilden nooit blijven hangen in succesformules en vielen niet graag in herhaling. Dat was ook naar buiten toe soms lastig. We waren daardoor voor mensen moeilijk in te delen.

No label

Made in da Shade werd bij de oprichting al snel gerekend tot de multi-culturele gezelschappen, 'allochtonentheater', want ja, alle drie oprichters waren 'allochtoon'. Wij hanteerden dat label zelf niet, terwijl we op dat moment absoluut het meest 'multiculti'- gezelschap van Nederland waren, zowel op het toneel als achter de schermen. Dat was een logisch gevolg van onze identiteit als hiphoptheatermakers. Diversiteit was geen onderwerp van gesprek in het Nederlandse hiphopcircuit, het was gewoon realiteit. Zoals het op straat ook realiteit was. Wij hadden het nauwelijks over diversiteit en dat hoefde ook niet, omdat het was wat we waren. En we trokken makers en bezoekers aan die zich daar goed bij voelden. 'Theater voor nieuwe tijden in oude steden', zo noemden we dat. We vroegen uit principe geen subsidies aan bij speciale potjes voor 'allochtone' activiteiten. Officieel waren we een mimegroep, omdat Marjorie als mime-maker was afgestudeerd. We werden vaak in de categorie jongerentheater geplaatst, omdat hiphop vooral iets voor jongeren zou zijn. We trokken inderdaad een jong publiek dat zich in onze voorstellingen herkende, en daar waren we trots op, maar onze doelgroep was veel breder dan dat. Wij beschouwden onszelf als cultuur-vernieuwers in een podiumkunstenveld dat achterliep op de samenleving (Kotvis, 2024). We experimenteerden met nieuwe media, bouwden zelf software en hardware om dat te kunnen doen. Zo bouwden we voor de voorstelling *Diggydotcom* een interactief podium waar performers met spraak en beweging beeld en geluid konden triggeren, hadden we in de voorstelling *Mothership Connection* een robot als tegenspeler en bouwden we voor de voorstelling *KINGS* een interactieve boksring. We organiseerden feesten en festivals om onze voorstellingen heen, met performers uit binnen- en buitenland: Loyle Carner, Anne Nguyen, Rich Medina, Les Associés Crew, Chassol – allemaal artiesten die via ons voor het eerst naar Nederland kwamen.

Onze connectie met de hiphopscene was geen eenrichtingsverkeer. We brachten soundtracks uit, muziek van voorstellingen die we door aanstormende Nederlandse hiphopacts lieten maken en waar we clips

voor schoten. We betrokken rappers, dansers, dj's in onze voorstellingen en we speelden zo een belangrijke rol in de ontwikkeling van de Nederlandse hiphop. Iconische hiphopacts als Typhoon, Brainpower, Zwart Licht, Flinkke Namen en The Flexican hebben hun eerste releases bij ons uitgebracht.

Multi-identiteit

Het nadeel van onze artistieke hiphopkoers was dat de commissies en de fondsen waarbij we voor financiering aanklopten, niet goed begrepen waar we mee bezig waren. Zonder subsidie in het Nederlandse theatercircuit opereren is nagenoeg onmogelijk, je bent als theatermaker afhankelijk van fondsen. Maar er was bij die fondsen geen kennis van hiphop. Ze konden niet uit de voeten met onze multi-identiteit. We moesten steeds in een vakje passen: waren we nou een theatergroep of een festival, maakten we nou mime of jongerentheater, en waarom brachten we muziek uit? Om af te komen van het etnisch stigma dat kleefde aan woorden als 'multicultureel' en 'allochtoon' introduceerden we het begrip 'urban', grootstedelijk, in de podiumkunsten. Daarmee sloten we niemand uit en legden we meteen de link tussen ons theater en de muzieksceen die zo'n belangrijke inspiratiebron voor ons was. Inmiddels is ook urban een hokje geworden, het zoveelste eufemisme voor 'cultureel divers'.

Hiphop is multidisciplinair en denkt niet in grenzen. Dat geldt voor ons ook. Wij denken niet in categorieën of labels, wij werken vanuit de inhoud en niet vanuit de vorm. Soms is het toneel, soms muziektheater, soms dans, soms brengen we muziek uit, soms produceren we film. We beschouwen onszelf voornamelijk als productiehuis. We ontwikkelen eigen voorstellingen waar we zelf artistiek verantwoordelijk voor zijn, maar we coachen en begeleiden ook nieuwe makers met het ontwikkelen en produceren van hun eigen werk. Dat zijn soms makers met een academische training in de kunsten, maar vaak ook autodidacten uit het hiphopcircuit of spoken word. De stijl van de producties loopt heel erg uiteen. We helpen makers hun eigen artistieke stem te vinden, hun eigen artistieke identiteit. Onze hiphopwerkwijze is daarvoor heel geschikt.

Onze kracht is dat we een veel breder blikveld hebben dan de meeste culturele instellingen, dankzij onze hiphopwerkwijze. Hiphoptheater is geen anti-theater. Hiphopvormen en technieken zoals *sampling* zijn juist heel geschikt om ook bronnen uit de klassieke canon te gebruiken en te (her) ontdekken. Hiphop staat voor een 'attitude'. Het staat voor weerbaarheid en verzet, voor emancipatie en voor verandering. Het heeft een rijke en aangrijpende geschiedenis die ver voor de eerste (*block*)parties van DJ Kool Herc en Cindy Campbell in de Bronx begint.

Made in da Shade werd RIGHTABOUTNOW INC. Wat ons nog steeds onderscheidt van de meeste andere productiehuizen is dat we hiphop in het hart hebben en het als een volwaardig onderdeel van de canon beschouwen. Er wordt weleens van 'subcultuur' gesproken, maar dat is volkomen achterhaald. Hiphop is overal - in mode, in taal, in de muziek. Het is voor nieuwe generaties makers een belangrijke inspiratie, vaak zelfs de trigger om in de kunsten te gaan. Bij ons hoeven ze dat niet uit te leggen.

Daarbij kunnen we hiphop in een bredere context plaatsen, omdat we veel weten van de geschiedenis ervan. Hiphop is net als bijvoorbeeld jazz een uiting van de Afrikaans-Caribische diaspora. Beide hebben ze een essentiële impact gehad op de westerse kunst en cultuur (Chang, 2006; Christopher, 2019; Gilroy, 1996), een impact die te vaak over het hoofd wordt gezien. Wil je begrijpen wat cultuur anno 2024 is, dan kan je niet om hiphop heen (Boyd, 2024). Het is geen vraag meer of hiphop meerwaarde heeft voor de podiumkunsten. De sector verliest zijn relevantie voor nieuwe generaties makers en performers als we eraan voorbijgaan.

Afbeelding 1. De cast van *Shade*, de eerste voorstelling van *Made in da Shade*. Met de klok mee: Rufus Collins, Yusuf Daniels, Monique van Hinte, Marjorie Boston
Foto: Jean van Lingen (1994)



Om dit te begrijpen is het belangrijk te beseffen dat hiphop veel meer is dan rap of breakdance. Het gaat om een houding als performer: de overtuiging dat je verhaal ertoe doet en gehoord moet worden. Het gaat ook om onbegrensd denken, met dezelfde vrijheid waarmee een dj/producer links en rechts *samplet* om een eigen verhaal te vertellen en durft te putten uit bronnen binnen en buiten de gevestigde canon. En: geen rekening houden met categorieën of hokjes tussen disciplines en genres. Het gaat tot slot ook om contact, zonder omwegen, met je publiek. Het besef dat je samen in één ruimte bent om iets met elkaar te delen.

Hiphop is een portal voor nieuwe stemmen die in het culturele veld gehoord en gezien willen worden, het is een bron van nieuwe perspectieven en een manier om vastgeroeste ideeën en instituten in beweging te brengen. Dat is belangrijk, juist nu, in een tijd waarin cultuur steeds meer in het politieke verdomhoekje komt te staan. Polarisering, de felheid van het debat rond begrippen als ‘woke’, xenofobie, het zijn tekenen aan de wand. De samenleving verkeert in een identiteitscrisis. Cultuur is een arena waar we elkaar kunnen uitdagen, waar we met scherp kunnen schieten, waar we grenzen kunnen verkennen. Wij hebben die arena keihard nodig, juist nu, om te begrijpen wie we zijn, wie we waren en wie we met elkaar worden. *No rules, call and response, realness, Each One Teach One* – we hebben de onbegrensde energie van de hiphop nu meer dan ooit nodig om die arena te bewaken.

Maarten van Hinte is theatermaker, schrijver en medeoprichter van RIGHTABOUTNOW INC., center for urban performing arts in Amsterdam. maarten@rightaboutnowinc.com

Literatuur

Boyd, T. (2024). *Rapper's deluxe: How hip hop made the world*. Phaidon Press.

Buikema, R., & Meijer, M. (Red.). (2004). *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*. Sdu Uitgevers.

Chang, J. (2006). *Total chaos: The art and aesthetics of hip-hop*. Civitas Books.

Christopher, R. (2019). *Dead precedents: How hip-hop defines the future*. Watkins Media Limited.

Floyd, S. A., Zeck, M. L., & Ramsey, G. P. (2018). *The transformation of Black music: The rhythms, the songs, and the ships of the African diaspora*. University of Illinois Press.

Forman, M., & Neal, M. A. (2004). *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. Routledge.

Gilroy, P. (1996). *Diaspora crossings: Intercultural and transnational identities in the Black Atlantic*. In A. Alund & R. Granqvist (Eds.), *Negotiating identities. Essays on immigration and culture in present-day Europe*. Studia Imago Logica.

Kai Johnson, I. (2023). *Dark atter in breaking cyphers: The life of Africanist aesthetics in global hip hop*. Oxford University Press.

Kotvis, J. (2024, 21 mei). *Afrofuturisme in de polder*. www.podiumkunst.net/nieuws/afrofuturisme-in-de-polder/

Prof. Soortkill. (2023). *Smibologie: Each one teach one*. Uitgeverij Pluim.

Van Hinte, M. (2016, 31 januari). *Rufus Collins had een droom - migrantentheater in de jaren '80*. www.theaterkrant.nl/tm-artikel/rufus-collins-had-een-droom/

Van Hinte, M. (2022, 22 augustus). *Suriname als roeping - het Doe-theater van Henk Tjon en Thea Doelwijk*. www.theaterkrant.nl/tm-artikel/suriname-als-roeping-het-doe-theater-van-henk-tjon-en-thea-doelwijk/

Van Stapele, S. (2002). *Van Brooklyn naar Breukelen: 20 jaar hiphop in Nederland*. Nationaal Pop Instituut.

Ward, M. (2022, June 8). 'Keeping it real' has lost its true meaning. *Washington Post*.